

论王朔现象与 20 世纪 80 年代文学的转向

——兼论当代文学与影视关系之变迁

邱晓丹

内容提要 “王朔现象”是当代文学史上一个众说纷纭的问题。现有研究主要从“价值虚无”“躲避崇高”“痞子文学”“解构英雄”等角度，对王朔作品或现象进行探讨。这些研究均是试图在价值维度中对其作分析与定位，并且由于对其持或认同或反对的不同态度，使得探讨各方陷入各执一词而无法形成有效结论的局面。只有跳出以往探讨的局限，将王朔现象置于包括文学、影视等门类在内的文艺领域整体观视阈中，才能全面揭示其背后的学理性逻辑，即它展现出当代文学书写如何从一种传统向另一种框架的转换，以及文学与影视自 1949 年起所形成的关系的变迁。前者是自掀起“重返八十年代”热潮以来，当代文学领域所力求探询的最重要的问题之一；后者则在当下文艺深受影视过度娱乐化影响的背景之下，尤其具有清理与反思的现实性价值与意义。另外，该研究或可为近年来学界所呼吁的跨学科研究提供一个思路与案例。

关键词 王朔现象；20 世纪 80 年代；当代文学；影视；转向

1988 年，王朔横空出世，一年内由其小说改编而成的电影计有四部上映并获得票房大卖，以致该年被称为“王朔年”。王朔爆红是 20 世纪 80 年代末最著名的文化事件之一，其现象级的影响力甚至持续到了 90 年代，同时引发了文化界的强烈震动以及学界的持久讨论。现有研究已从“价值虚无”^[1]“躲避崇高”^[2]“痞子文学”^[3]“流氓文化”^[4]“解构英雄”^[5]“文学祛魅”^[6]等角度对王朔作品或现象进行了分析。此类研究数量众多，虽然在态度上对王朔作品或现象或认同或反对表现不一，但均是试图将其定位在某种价值维度中。它们在给予王朔毁誉参半的评价的同时，也陷入了各执一词而未能得出有效结论的尴尬境地。

本文将跳出已有研究框架所造成的局限，将“王朔现象”置于包括文学、影视等门类在内的文艺整体观视阈当中，全面揭示其背后的学理性逻辑。通过对王朔现象的重新定位，可以清晰地展现 20 世纪 80 年代末当代文学书写的转向，以及在文

艺领域中文学与影视自 1949 年起所形成的关系的变迁。这不仅将为自从掀起“重返八十年代”的热潮以来，当代文学领域所力求探询的某些重要问题提供解读，还或可为近年来学界所呼吁的跨学科研究提供一个思路与案例。王朔爆红其实可以视为是文学失落与影视崛起的一个分水岭。现今影视的过度娱乐化，以及其在文艺领域过于强势的影响力，也由此埋下引子。在影视过度娱乐化倾向泛滥的今天，重返 80 年代，清理和反思文学与影视的关系，则有着尤为紧迫而重要的现实意义。

一 1988 年王朔爆红： 当代文学与影视关系变迁的拐点

1988 年，文化界最当红的明星非王朔莫属。他的四篇小说《一半是火焰，一半是海水》《浮出海面》《橡皮人》《顽主》分别被拍摄成电影，在当年全国 30 多部“娱乐片”中就占据了四席，以致

该年被称为“王朔年”^[7]。王朔的爆红，即使在文化事件层出不穷的20世纪80年代，也依然堪称是一种现象级的存在。

20世纪80年代文坛纷纭变幻、热点迭出。在王朔爆红时，许多曾经也产生过轰动效应的文学事件已然失去热度。而其中有一个甚少被学界将之与王朔爆红并举加以关注的文学事件，却能有效地映照出王朔爆红背后的学理性规律的变迁——那便是同时期路遥及其创作的“遇冷”。路遥当时的文学处境，可以说是自80年代初《人生》^[8]发表获得全国性轰动效应而到达巅峰后，到80年代末《平凡的世界》完稿时已降至谷底^[9]。他以“脱离了家庭，脱离了社会”^[10]、消耗自己身体健康的方式完成的著作，当时曾遭到出版界和评论界的冷遇。他试图将小说发表在《当代》，并期望单行本可以在人民文学出版社推出，却遭遇了“《当代》和人文社”的双双退稿。《平凡的世界》的第一部、第三部发表在当时文坛中较为“边缘化”的杂志，第二部则根本没有获得杂志首发、原发的机会^[11]。其单行本后来由中国文联出版公司首发^[12]。小说出版后“社会反响平平”^[13]。当时文学批评界对其作品的评价盛行着一种“过时论”。

“路遥遇冷”与“王朔爆红”，是20世纪80年代末文坛最具典型意义的现象例证与写照。与作家路遥依靠小说文本博得文名不同，作家王朔的走红实际上是倚借影视的力量。王朔自1978年处女作《等待》^[14]发表后，经过十来年的风格尝试与探索，借由文学与影视的联姻，转而致力于从事为影视服务的文学创作，从而成为了80年代末最当红的作家之一。两者之间这一不大引人注目的相异之处，却有着重要的文学史意义与影视史意义。它彰显的不但是20世纪80年代末文学与影视主体面貌的各自转向，而且还预示着两者关系发生了根本性的变化。

20世纪80年代末，文学与影视的内部都发生了明显转向。在文学领域，“新写实”小说一度取代路遥式的“传统现实主义”而成为现实性文学书写中的主流创作现象，并与“现代主义”一起成为了当时的大热门^[15]。在影视领域，1987年陈凯歌的《孩子王》和张艺谋的《红高粱》宣告了“第五代”电影艺术运动的终结^[16]，而1988年则成为了

“王朔电影年”。文学与影视在这一时期双双表现出来的明显转向，并非孤立与偶然的事件，而是有着深刻的内在学理性关联。

这一关联首先就要反观文学从1949年至20世纪80年代初在文艺领域所持有的主导地位。文学占据主导地位，一方面，意味着其他文艺门类在其比照之下的相对“黯淡”；另一方面，还意味着它对于其他文艺门类有着重要影响力。在该时期文学与影视的关系中，这两点均是事实。

文学的主导地位，首先来源于其凌驾于其他文艺门类之上的体制地位。1949年第一次文代会上成立了全国文联，下设文协、剧协、影协、音协、美协和舞协等六个专业协会。其中文协即中国作协的前身，此时尚与影协等协会同级并列。同年，由电影管理局改组而成的电影局成立，隶属文化部^[17]。而在1953年召开的第二次文代会中，文协“唯一例外地从文联所属协会，变成独立行政单位，级别上与文联平行，同列正部级”^[18]。文协的地位已高于影协或电影局。

与此设置相呼应的是文学在新中国各文艺门类中的主导性地位。1949年以后，文学对影视的影响是多方位的，首先表现在文学作品的影视改编上。自1895年世界电影艺术在法国诞生后不久^[19]，文学就成了影视的重要内容来源。而中国电影发展的历史与世界电影史几乎同步。从1905年被视为中国第一部电影的《定军山》诞生起，至1949年，中国电影经过第一代、第二代电影艺术家们的实践，已经达到相当成熟的地步^[20]。中国古典文学、鸳鸯蝴蝶派小说、左翼小说等，均是1949年以前电影的重要内容来源。1949年以后，文学对影视的影响进一步加强，进入中国电影史上文学与影视缠绕关系最为紧密的一个时期。文学作品不单成了影视最重要的内容提供者，更重要的是，影视在题材选取、思想表达、艺术表现等各个方面，可以说均与文学处于同频共振的状态。

此时，影视所能改编的文学作品范围，基本限定在了与当代文学机制相契合的作品之中，其中现当代文学是其最主要的内容来源。在中华人民共和国成立后，前27年（1949—1976）的影片总产量中，由现当代文学改编而成的影片所占的比重不可

谓不大。据统计,在影片产量上,1949至1965年“十七年”期间一共生产了故事片603部^[21];1966年到1972年电影制作停滞,“‘样板戏’是那时的惟一电影产品……总共拍摄了10部”^[22];电影制片工作重启以后,“自1973年到1976年9月,总共拍摄76部故事片”^[23]。可见,新中国成立前27年所生产的故事片总量为600多部,其中绝大多数诞生于“十七年”期间。而根据《中国新文艺大系(1949—1966)电影集》之附录“1949—1966故事片编目”不完全统计,该编目所列的400多部影片中改编自现当代文学作品的便达100多部^[24]。与1949年以前相比,这期间来自中国古典文学作品的电影改编比例明显下降,而鸳鸯蝴蝶派小说题材等则更是基本上在荧幕上消失不见了。

“十七年”期间,改编成影视的现当代文学作品,主要包括“十七年”文学作品,以及在该时期已经被经典化的现代文学作品两部分。前者有如孔厥和袁静的《新儿女英雄传》、曲波的《林海雪原》、李准的《李双双小传》(影片名《李双双》)、杨沫的《青春之歌》、周立波的《暴风骤雨》、巴金的《团圆》(影片名《英雄儿女》)、吴强的《红日》、梁斌的《红旗谱》、冯德英的《苦菜花》、罗广斌和杨益言的《红岩》(影片名《烈火中永生》)等。后者有比如鲁迅的《祝福》、巴金的《家》、老舍的《我这一辈子》、茅盾的《林家铺子》、柔石的《二月》(影片名《早春二月》)、马烽和西戎的《吕梁英雄传》(影片名《吕梁英雄》)、赵树理的《小二黑结婚》等。

“十七年”期间,众多现当代文学作品被改编成影视作品,也就意味着现当代文学直接影响了这一代影人。他们即“第三代”电影艺术家。在中国影史上,“第三代”一般指“活跃于‘新中国’的‘十七年’”的电影艺术家^[25]。中国现当代文学成就了许多第三代导演的影名,如电影《林家铺子》和《烈火中永生》的导演水华、电影《青春之歌》的导演崔嵬、电影《红旗谱》的导演凌子风、电影《暴风骤雨》和《早春二月》的导演谢铁骊、电影《红日》的导演汤晓丹等。这些人在中国影史中均被视为第三代导演的代表人物。

可以说,在整个“十七年”期间,文学是文艺创作领域的先行者和主导者,深刻地影响着影

视;而反过来,影视对文学却没有类似的影响力。在“十七年”文学的影视改编史中有一个重要的特点是,作品一般来说先以“文学之名”得以确立,影视文本的成功一般不足以遮蔽其作为文学文本的光芒。这一现象大致维持到了20世纪80年代中期。80年代一批优秀的现当代文学作品继续被改编成电影,如《伤逝》(1981)、《阿Q正传》(1981)、《子夜》(1981)、《骆驼祥子》(1982)、《茶馆》(1982)、《人到中年》(1982)、《边城》(1984)、《芙蓉镇》(1986)、《红高粱》(1987),等等。这些电影的出品或者取得成功,并不能掩盖其文学文本在文学自有领域的影响力。

文学对于影视具有超强的影响力这一现象,却在20世纪80年代末被明显打破。这也以作家路遥与作家王朔成名之路呈现显著区别的样态为显著标志。路遥依靠小说文本获得声誉,其创作如《人生》等在当年也曾获得巨大的影视成功,但是影视文本之于路遥的小说文本而言,始终只是一种衍生品或副产品。这一情况却在王朔那里发生了根本性的改变。王朔倚借影视成名,其作品在影视领域的影响力远远大于其在文学领域的影响力。从这一角度而言,“作家”王朔依附于“编剧”王朔。

这也意味着大约于20世纪80年代末,文学作品的影视改编范围已经摆脱了当代文学机制的制约。虽然现当代文学作品依旧是影视改编的一种方式选择,但已与“十七年”期间一般获得文学圈认可的文学作品才有机会改编成影视作品不同,80年代末的中国影视已摆脱了文学相关机制的限制,获得了自主权,并就此开启了影视影响文学之路。

综上所述,本文努力厘清新中国成立前30年文学与影视关系之“是怎样”的问题,即文学影响影视,而非影视影响文学。接下来宜清理与辨析文学对于影视的这种影响,在20世纪80年代末是如何发生变化的。这一点亦可以从对“王朔现象”的清理与反思当中剖析出来。

二 文学的失落:

无法定位于价值维度的王朔现象

20世纪80年代末,文学界已深刻地感知到了

文学的失落。王蒙在《文艺报》上发表评论《文学：失却轰动效应以后》。他总结“十七年”文学中诸多作品“都掀起过热浪”；新时期初期的文学也引起过社会各界“争相传诵”；到80年代中期时《百年孤独》热、寻根热、新方法热、文化热已沦为了文学内部的“圈子热”；而到1987年，连“圈子热”也不大出现了，“作家们写什么，怎么写，似乎已经很难出现那种‘轰动’效应”^[26]。

文学界在集体感叹文学失落现象的背后，迎来的却是王朔在整个社会文化领域的现象级爆红。这两者看似互相矛盾，原因是在很大程度上，王朔爆红并不被当作当代文学自身具有影响力的表现，相反地，则被普遍视为文学失落的表征之一。

因此，厘清王朔因什么而“红”，有助于揭示20世纪80年代末文学整体性失落背后所蕴涵的书写机制的转型。前文已述，已有的对王朔的探讨主要是在不同层面的价值维度中进行的，其中“价值反叛”是在其评价史中最为重要的标签之一，且获得了学界普遍的热议。该标签下面集结着“躲避崇高”^[27]“多余者”^[28]“去精英化”^[29]“平民主义者”^[30]“流氓文化”^[31]等众多解读面向。这些解读虽然在态度上表现出对王朔作品有着或认同或反对的差异，却均是试图在价值维度中给予其一种具有“反叛”标签与性质的定位。这似乎在说明了王朔作品的某些面向的同时，却萦绕着一种无法逻辑一致、贯穿始终的内在张力。全方位清理王朔作品中的那些所谓的价值元素，会发现“价值反叛”不仅不是王朔获得热度的原因，甚至该标签是否符合王朔作品的精神内核，可能还有待商榷。

首先，就“崇高”这一价值元素而言，已有的研究就存在视阈局限。一方面，王朔的某一类作品中所表达的情绪，的确充满了对“崇高”的戏谑与蔑视，这已经被众多研究者充分指出；另一方面，他的另一类叙述又充斥着类似落魄世家子弟对“崇高失落”的不甘，以及对“底层”持有一种居高临下之感。譬如，他在《我看王朔》中表白了自己对“大院子弟”的身份认同，以及对“痞子”这个他自认为“无论是出身还是现实收入水平”都与其身份并不相称的评价的恼怒。“痞子”这个词把他归入社会下层，这几乎是一个侮辱，

如同一个将军被人家当成了衣着花哨的饭店把门的”，于是“净跟人家辩论我趁多少钱我们家是部队的，我小时候，管你们才叫痞子呢”^[32]。这种情绪在其小说《许爷》中也得到了充分的流露。或可以说，王朔行文中流露了一种既反对崇高、又迷恋崇高的暧昧情绪。

不单是对“崇高”的态度暧昧不清，王朔对于何为“底层”或“大众”，也并未持有一种可以在逻辑上自洽的态度。他标榜“媚俗”，但却并非意在宣扬一种“底层性”或者“大众性”的价值理念。不同于鲁迅、茅盾、巴金等五四之子们对旧家族旧传统的深刻批判与反省，其目的是意在建立一种平民性个体性的价值，王朔不论对“底层”还是对“大众”的态度其实均是蔑视。“我的文化观停留在过去，即认为文化是少数人的精神活动，非工业的，对大众是一个给予、带领和引导的单向关系，而不是相反。我依旧蔑视大众的自发趣味，一方面要得到他们，一方面绝不肯跟他们混为一谈。”^[33]

如果说，尽管王朔对各种价值层面的东西，并无逻辑自洽、可以贯穿始终的态度，那么，他至少对它们都施予了力所能及的嘲弄，似乎表现出了拒绝一切价值的味道。然而，这种“拒绝”亦不过是一种随时可以变通的姿态。在对王朔的解读中，有一个至今尚未被学界所注意到却十分关键的问题是——王朔并不吝于在作品中作一种教化性的价值表达。

他的早期之作《等待》《海鸥的故事》《长长的鱼线》等均带有典型的价值教化性特征。如果说，他后来的“舍此皆为垃圾”一语^[34]，是他对自己早期创作及该类创作所作的决裂性宣言，那么，他此后的创作其实并未做到这一点。20世纪90年代，他参与道德说教性极强的电视剧《渴望》的策划时，意图明确地表示要宣扬“中国传统价值观，扬善抑恶，站在道德立场评判每一个人，歌颂真善美，鞭挞假恶丑，正义终将战胜邪恶，好人一生平安，坏人现世现报”^[35]。其后期作品《我的千岁寒》，更是一扫成名期作品那种睥睨于价值表达的姿态，表现出了相当程度的对价值的追寻与真诚态度。

此外，王朔作品除了呈现“价值反叛”和“价值教化”两种矛盾的态度，亦不吝于作“零价值”

式的表达。如刘心武在评论由其小说《动物凶猛》改编的电影《阳光灿烂的日子》时，曾高度赞扬“影片的编创者”之“无意于褒贬”的“零价值”传达的态度，给予观众“酃酃的审美愉悦”^[36]。20世纪80年代文学理论界发生“审美转向”，学界对当代文学曾多少怀有一些从价值表达空间转入审美空间的期许。刘心武的该评价，则在很大程度上是源于该作品与该期许之间具备某种契合度。

综上所述，王朔作品中的价值表达，总体而言是滑动不拘的，并无一种逻辑自洽与贯穿始终的价值传达。不管是对“崇高”还是对“底层”，抑或其他任何层面的价值性元素，王朔都可以一方面大肆嘲弄，另一方面又随时参与到对其的制作与传达之中。对此，王朔并无心理包袱，因为他认为自己所遵循的是“大众文化的游戏规则和职业道德”。在王朔看来，这一游戏规则和职业道德是置于作家的个性、艺术理想和创作风格之上的。当他决定参与到这个游戏当中来，他就打算好了为了前者而舍弃后者^[37]。因此，如果要在价值维度及价值层面解读王朔作品，则只会产生“说不尽的王朔”之感。对王朔的解读，只有从既有的思维惯性与价值维度当中跳脱出来，才能真正把握住其作品内核，以及厘清他获得热度的真正原因。该原因亦表征了20世纪80年代末文学书写转型之后，文学与影视发展所呈现的新趋向。

关于王朔作品的内核及其获得热度的原因，其实在王朔的自白中可以窥得端倪。王朔表示尽管他经商失败了，但经商经历令他养成了一种商业眼光，即他“知道了什么好卖”^[38]。也就是说，王朔并不在意价值表达本身，却在意哪一种价值表达（不论是“反叛性的”“教化性的”，抑或“零价值性的”）可以成为热门商品。王朔作品是商品性的。在王朔这里，价值表达貌似只是一门生意。为了“好卖”，他可以出售各种不同甚至互相矛盾冲突的价值理念。不仅如此，他更是把握到了最“好卖”的商品其实并非“价值表达”，所以他无需对它们拥有一以贯之的态度，抑或说不必作“售后保证”。王朔作品的这一特征，展现的正是当时文学所面临的最为深切的价值表达的困境。

王朔对价值传达的这种态度，引起了人文知识

界的高度不安，于20世纪90年代初被知识界人士批评为“虚无”“废墟”，并引发了1993至1995年间长达数年的讨论^[39]。尽管讨论中的各方对王朔持褒贬不一的态度，最后亦未达成相关共识，但其讨论总体而言是在价值维度中展开的。然而，如果仅从价值性维度讨论王朔，虽可以深刻地看到当代文学之价值表达的困境，却无法辨明当时王朔获得热度的原因——即王朔凭什么而“红”？他真正售卖的东西，即他商业构架中的核心资产是什么？

前文已述，王朔对价值并无逻辑自洽的、一以贯之的态度。但这并不意味着王朔作品中没有逻辑自洽的一以贯之的东西，只是它不是价值维度的表达罢了。价值表达于王朔而言只是一种手段和商品，而非核心资产。核心资产需贯穿在其整个商业逻辑中，才能令他获得商业诚信，才令王朔有底气以遵循“游戏规则和职业道德”自诩。王朔作品中逻辑自洽和贯穿始终的东西只有一个，那就是“娱乐化”。当价值表达陷入困境走向虚无，正好为娱乐至死提供了最佳土壤。

王朔作品的“娱乐”特征也并非未被人所注意到。有学者曾批评王朔作品“总的基调是‘调侃’，而不是讽刺”。调侃与讽刺是两个截然不同的东西。讽刺尽管有着喜剧的外壳，但是其背后承载的东西是严肃的。而调侃却取消了这种严肃性。它对待生命没有批判意识。它不承担生命中的欢乐或痛苦，并且还把这种承担本身转化为一种可以去恣意嘲弄的笑料^[40]。该观点在对“调侃”与“讽刺”作出恰如其分的界定与区分时，其对于王朔作品精神内核的揭示也已经呼之欲出。调侃的目的在于制造笑料，是娱乐性的；而讽刺的目的意在表达一种严肃的东西，是具有价值性的。对于王朔而言，大多数时刻价值表达只是一种起于娱乐、止于娱乐、服务于娱乐的手段与工具。

对于王朔而言，价值表达因为服务于娱乐，所以并不需要作贴切和允当的表达。这一点从学界对顽主们之“多余人”的价值挖掘中也可以看出。“多余人”，是王朔作品解读中颇具特色的一个说法。在现当代文学史中，郁达夫以书写“多余人”著称。但与郁达夫笔下“多余人”的困境是嵌入家国历史与现实生存处境不同，王朔小说中的“顽

主”其实是悬浮于现实的。与其说顽主们是“多余”的，不如说其是“悬浮”的，给人一种在现实生活当中不论哪个阶层都找不到实体与归依之感。而真正有效的价值书写则需要依托于现实，即使是马尔克斯式的魔幻想象，依旧是现实的一种镜像。当价值表达服务于娱乐化目的，是否系一种贴切表达和有效表达，就变得不再重要。而“悬浮感”正是当下很多影视剧中人物塑造和情节设置所存在的显著弊病，及当下文艺过度娱乐化的病征之一。

如果说“价值表达”是当代文学书写转型前主导地位的体现，那么“娱乐性”就成了王朔作品中所展现的文学书写的新趋向。20 世纪 90 年代初，路遥还在坚持作家写作并不是为了自己或者少数人，而是应该去满足广大人民群众的精神需求^[41]。在当代文学史中，路遥作品是以其强烈的“道德性”“英雄主义”“崇高感”的风格著称^[42]。他这种注重价值维度、注重价值要素表达的风格，在当时遭到冷遇。而王朔清楚，从他开始，“哗众取宠似乎成了作家成功必须采取的一个姿态，连累得其他很多老实本分的作家也跟着失去了社会的尊重，大家对他的愤怒，瞧不起他也是顺理成章的”^[43]。王朔正是用这种方式把当代文学拽出了“价值表达”的旧有框架，推入了“娱乐化”的新箩筐里。

然而，在“娱乐化”的表达框架中，以文字为载体的文学，相较于以画面为基础的影视，便呈现出天然的弱势。在王朔眼中，文学其实是高于影视的。在“作家”与“编剧”这两个身份中，他更看重前者。他希望自己是一个靠作品说话的作家。他所说的“作品”是指小说创作，而非“他搞过的那些狗屁电视剧”，或者“报纸上的飞短流长”^[44]。他认为“文化的核心是文学”，即使是大众文化，如声光音像制品，其根基也依然是文学。王朔并不认为它是文学的终结者，相反，他认为这是“文学这一母体下的崽儿变出的幺蛾子”^[45]。

但当娱乐化功能成为影视作品所表达的内容的重心，文学“母体”相较于影视便不再是最佳载体。在文艺领域，文学失却其中心地位，影视随之崛起并反作用于文学生产与出版。文学与影视的地位就此发生翻转。在 20 世纪 50 至 70 年代，文学以其价值表达的传统引导着影视的发展，而 80 年

代末王朔爆红则意味着影视以其“娱乐性”的功能对文学施以反攻与背离。这一“反攻”与背离，则为 30 多年后的今天，过度娱乐化倾向在影视领域全面泛滥甚至影响波及文艺领域埋下了引子。

三 影视的崛起： 影视娱乐化影响及当代文学转向

20 世纪 80 年代末至 90 年代初的“王朔现象”，其实深刻地改写了当代文学的面貌与旧有秩序。除了颠覆当代文学注重价值性表达的书写传统，制造了一个类似价值“废墟”的存在，王朔还改写了当代文学机制中自 1949 年以来形成的诸多内在规范。如华艺出版社版的《王朔文集》四卷本在 1992 年的推出，便是一个典型事例。正如洪子诚所指出的，该文集的出版改变了当代文学生产与运行机制中关于经典作家之“文集”编辑与出版的成规和惯例。在 20 世纪 50 至 60 年代，只有经过了当代文学遴选机制严格筛选的、已经形成了“定评”的经典性作家，才有资格获得出版文集的机会。这类作家的数量其实曾经是很少的，只有郭沫若、茅盾、巴金、叶圣陶等几位^[46]。而《王朔文集》的问世，则标志着只有经历过遴选的“经典”作家才能出版“文集”这一无形门槛已被拿掉与取消。

王朔的“成功”于他个人而言，多少带有点历史偶然性选择的意味，但背后的学理性逻辑其实是必然的，即其所展现出的当代文学史与影视史的关联及其嬗变，或者更具体地说，是 20 世纪 80 年代末至 90 年代初影视相较于文学是何以崛起的。

在 20 世纪 80 年代影视崛起的过程中，能够在中国影史中记下一笔的变革之年是 1988 年。正如“文学”在 1949 年第一次文代会后便被推至文艺领域的中心位置，“影视”领域则实质上成为了新时期文艺改革的重点探索区。1988 年，国家广播电影电视部成立电影体制改革领导小组。在此之前，尽管影视的体制改革已经启动——1979 年《国务院批转文化部、财政部关于改革电影发行放映管理体制的请示报告》是新时期发布的最早相关文件^[47]，但进展缓慢。20 世纪 80 年代前期的影片生产还延续着 50 年代建立的国营计划模式，主要

依靠国家投资。但“到1987年、1988年，用于影视生产的国家投资逐渐减少”，虽然处于经济困境但也加快了改革的步伐，自此，“中国电影开始自己的产业化转型”^[48]。

这一转型便迎来了1988年“娱乐片”的浪潮。经济困境促使影视生产将商业业绩摆在了影视创作追求的核心位置。王朔所津津乐道的“我知道了什么好卖”便成了影视生产中的关键问题。在此之前，影视生产与发行鲜少关心票房。“十七年”时期电影“对电影的本体美学（影象）或电影的经济学（票房）的追求一直未能成为决定电影艺术演变的核心因素”^[49]。这一时期影视追随文学，注重价值性表达。第三代导演基本可归入该传统脉络。

到了新时期初期，“第四代”导演登上舞台。“第四代”是指1976年前已从北京电影学院毕业，并在1979年后开始投入影片创作的导演。这代导演包括郭宝昌、郑洞天、张暖忻、丁荫楠、滕文骥、吴天明、吴贻弓、黄健中、谢飞、从连文、杨延晋、黄蜀芹、颜学恕、陆小雅、林洪桐等人^[50]，其全盛期在1979至1982年。第四代的显著特征是，该时期的影视创作与文学仍然存有同频共振的关系。

1982年，路遥的小说《人生》横空出世，获得全国性的轰动效应，吴天明随即将其搬上荧屏。电影《人生》“作为西影厂国庆献礼片”隆重推出，获得1984年第八届大众电影百花奖最佳故事片奖，成为吴天明的导演代表作^[51]。在电影创作中，吴天明紧紧抓住了作品的文学思想，表示“这个故事要表现的是比爱情更深的东西，它要让人们领悟到，只有消除我国现存的三大差别，才是解决所有问题的根本实质”^[52]。吴天明对路遥小说从思想到精神上都予以很好地把握与相契合，这是当时文学与影视同频共振关系的一大写照。这一时期文学的基本风格是通过讲述个体小人物的创伤，思考与表现改革来展现家国历史。第四代电影主要讲述“大时代的小故事”。戴锦华评第四代导演试图“借助风格与造型来构筑一种新的话语与新的符号秩序，使他们得以讲述不同于第三代导演的‘大时代的儿女’、‘战火中的青春’的故事，一些关于‘自我’的故事”^[53]，但是“他们渴望讲述自己，结果都只是讲述了自己生活的时代”^[54]。

“第四代”被誉为“承上启下”的一代，在中国影史中“占据优势位置的历史时期最短，只有四、五年（第三代有三十年）”^[55]。其创作跟“第三代”导演一样，总体而言依然较少考虑王朔所强调的“什么好卖”。但是，他们较“第三代”导演已经明显加强了对艺术形式及审美等方面的追求。戴锦华解读“第四代”的风格，称其开始“置形式于内容之上，置风格于表述之上”，体现了“对风格、造型意识、意象美的追求与饥渴”^[56]。这一风格在“第五代”导演身上有了更鲜明的体现。

“第五代”是指1982年以后从北京电影学院毕业，并于1983年以后开始执导影片的一批青年艺术家。张军钊导演的《一个和八个》被视为“第五代”的发轫之作。这代导演还包括张艺谋、吴子牛、田壮壮、陈凯歌、李少红、黄建新、胡玫、米家山、孙周、张泽鸣、周晓文等^[57]。“第五代”作为一个电影艺术运动，在光影、色彩、结构、运动、造型、叙事、立意、文化思考等方面都创出了佳绩，“代表了新时期以来电影的最高峰”^[58]。然而这一电影艺术探索，就如戴锦华所指出的，在1987年便终结了。究其原因是“1988年，整个中国大陆继1949年以来，第一次遭到了商业化大潮的冲刷和袭击；大陆文化迅速地开始了其市场化的过程”^[59]。自此，“第五代”那种阳春白雪、曲高和寡的艺术探索，便失去了其赖以生存的土壤与依托。从1988年起，“第五代”导演或则出国远游，或则纷纷进行创作转型，即转而为商业片拍摄^[60]。

在20世纪80年代末商业片探索浪潮中，王朔最为成功地抓住了商业片的实质内核，即“娱乐”化是最“好卖”的商品。随着1988年王朔获得巨大成功，关于“娱乐片”的理论和政策讨论也进入白热化阶段。此前，文艺界对于“娱乐片”已经有了一定的探讨^[61]，而《当代电影》与中国电影艺术研究中心于1988年12月召开的“中国当代娱乐片研讨会”，则对其有着地位拔升性质的意义。该会由时任广播电影电视部副部长兼《当代电影》主编陈昊苏、时任中国电影艺术研究中心主任陈景亮、副主任奚姗姗、时任《当代电影》副主编徐庄、沈及明等50多人出席，会上陈昊苏表示要“确立娱片的主体地位”^[62]。在1989年1月的全

国故事片创作会议上，陈昊苏对“娱乐片主体论”作了更详细的阐释：“电影功能可以划分为三个层次。娱乐功能是本原、是基础，而艺术（审美）功能和教育（认识）功能是延伸、是发展。”^[63]在这里，电影的娱乐性功能超越了价值性功能，被放置在了“本原”和“基础”的位置之上。

陈昊苏的讲话代表“娱乐片”从影视业领导者决策层面获得了支持，随后出台的《中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见》更是一锤定音，“只要不违反宪法、法律和国家有关规定，一切思想上无害、艺术上可取，能给予人们以艺术享受和娱乐的作品，都允许存在”^[64]。这意味着娱乐片合法性地位的确立。在20世纪80年代末的文艺领域，“电影生产、电影文化、电影观念发生着重要转型，这就是娱乐片取代宣教片和艺术片，日益占据中国电影制作的主要地位”^[65]，影视率先完成了从注重价值性表达达到注重娱乐性功能释放的转型。

影视的这一转型，反过来又深刻地影响着文学领域，最典型的表现就有“路遥遇冷”与“王朔爆红”的现象。但更为深层次的，则是对当代文学书写面貌所发生的深刻影响，及对文学与影视的既有关系的根本性改变。1988年，当影视领域凭借“娱乐片”获得社会关注的同时，文学领域所遭遇的却是如王蒙所指出的“失却轰动效应”的危机。相比影视早早从决策、理论、创作等方面全面锚定适应市场经济发展的“娱乐片”方向，此时的文学则要显得迷茫了许多。

新时期文艺必须转型以适应“社会主义现代化建设的需要”，是1979年第四次文代会就已确定的总方向^[66]。而“现代化建设的任务是多方面的”，1980年初邓小平进一步将其明确为“要把经济建设当作中心”^[67]。也就是说，在新时期初期文艺转型就明确了其应该适应市场经济发展的大方向。但是当“由于经济体制的转变，电影的商业性特征——‘娱乐性’被强调出来”^[68]的时候，文学对于该如何发展自身，仍处在多方探索之中。

20世纪80年代，文学经历了如王蒙所总结的初期的“争相传诵”，到中期的“圈子热”，再到1987年以后“圈子热”的失效。文学领域各方人士深入挖掘并且多方探索，却始终未能找到一个

明确的发展方向。相比之下，1988年，影视已先于文学，呈现出一个能适应市场经济发展的创作方向——或可称之为“娱乐片主体论”趋向。

影视的这一转型，是其发展过程中难以绕开的必经之路，在当时的历史背景下有着不可忽视的积极意义。但同时，也遭到了人们从教育、审美、商业泛滥等各种角度所提出的担忧与反思^[69]。这是20世纪80年代影视转型探索过程中复杂面貌的体现。

自20世纪80年代末起，影视在受教于当代文学注重价值性表达的传统之后，翻转过来以其娱乐化特征对文学反向施加了深刻的影响。1988年之前在文坛还名不见经传的王朔一夜之间所掀起的巨大浪潮，引起了文学界的强烈震惊甚至是失落。王朔的文学创作早早搭上了影视的顺风车，他自述“在1988年以后的创作几乎无一不受影视的影响”^[70]。当王朔成功地将“价值表达”或者“价值不表达”变为众多商品中的一种，文学之于影视就失去了文学原有的优势。20世纪90年代影视对文学的影响席卷文坛，王安忆、史铁生、刘恒、刘震云、苏童、余华、格非、朱苏进、莫言、叶兆言、范小青、林白、李晓等作家，陆续与王朔公司签约^[71]，纷纷加入了这一大潮之中。

可以说，20世纪90年代文学的商业转向，具体而言是受影视深刻影响的娱乐化转向，深入到了90年代文学书写的语言、形式、结构、叙事、立意、审美等各个方面，而其中王朔风格的影响更是随处可见。这一娱乐化转向既为文学的表达开辟了新的局面，但也使文学逐渐陷入到了自身主体性的危机之中。文学重拾自身主体性，则是其摆脱自身危机，以及清理当今影视过度娱乐化影响的一种有效途径。

王朔爆红背后展现的是20世纪80年代末文学的转型机制。它不仅意味着当代文学书写主体面貌的变革，而且还是文学失落与影视崛起的分水岭。自1949年起，当代文学以其注重价值性表达的书写传统，在新中国的文艺门类中占据主导地位，同时也深刻地影响着影视的发展。而80年代末王朔爆红，则表明当代文学从该传统向另一种书写方式作了转场。王朔通过对教化性、反叛性、以及“零价值式”等各种价值元素的商品性化用，实

质上消解了价值性表达本身，把当代文学从注重价值性表达的传统，拉入到了受娱乐化影响的新的书写时期。当娱乐功能成为文艺所表达的重心，文学相较于影视，便不再具有优势。而王朔的成功正是倚借影视。在新时期文艺的市场化转型中，影视在20世纪80年代末就从决策、理论、创作等方面全面锚定了“娱乐片”发展方向。这使得影视自1949年以后在遵循文学的价值性表达传统之后，翻转过来以其“娱乐化”特征对文学施加了反向的深刻影响。

综上所述，在20世纪80年代末王朔爆红的表象之下，其实隐藏着深刻的文学书写方式变迁的发展脉络，以及文学史与影视史之相互关系变迁的学理性关联。当代文学自掀起“重返八十年代”热潮以来，一直着眼于在文学内部进行探讨。而只有在包括影视、文学等门类在内的文艺领域整体观视阈当中，80年代以来的文学发展脉络方可获得更为清晰的展示。在影视娱乐化转向30多年后的今天，娱乐化为文艺繁荣作出了贡献，但过度娱乐化在文艺领域的影响也已全面显现。而今对其加以清理与反思，或许有着不可忽视的重要性与现实意义。这项工作，不单关系着今后影视行业的健康发展，对整个文艺领域的生态及其发展其实也起着至关重要的作用。而其中文学如能重拾自身主体性，或可成为纠偏影视业过度娱乐化倾向的有效助力与路径之一。

[1][39][40] 王晓明等：《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》，《上海文学》1993年第6期。

[2][27] 王蒙：《躲避崇高》，《读书》1993年第1期。

[3] 老愚：《一只色彩斑斓的毒蜘蛛》，《中国青年报》1993年1月3日。

[4][31] 王彬彬：《中国流氓文化之王朔正传》，《粤海风》2000年第5期。

[5] 宋剑华：《反思与解构：论新时期文学革命英雄神话的破灭》，《南京师范大学文学院学报》2004年第2期。

[6] 陶东风：《文学的祛魅》，《文艺争鸣》2006年第1期。

[7] 《浮出海面》（《当代》1985年第6期，署名：王朔、沈旭佳），改编为电影《轮回》；《橡皮人》（《青年文学》1986年第11、12期），改编为电影《大喘气》；《一半是火焰，

一半是海水》（《啄木鸟》1986年第2期）和《顽主》（《收获》1987年第6期），被改编为同名电影。

[8] 路遥：《人生》，《收获》1982年第3期。

[9] 路遥自述1988年5月25日完成《平凡的世界》全部创作。参见路遥《早晨从中午开始》，第110页，北京十月文艺出版社2012年版。

[10] 曹谷溪：《关于路遥的谈话》，参见李建军编《路遥十五年祭》，第9页，新世界出版社2007年版。

[11] 参见周昌义《记得当年毁路遥》，《文艺理论与批评》2007年第6期。

[12] 《平凡的世界》第一至三部首版分别由中国文联出版公司于1986年12月、1988年4月、1989年10月出版。

[13] 海波：《我所认识的路遥》，第131页，长江文艺出版社2014年版。

[14] 王朔：《等待》，《解放军文艺》1978年第11期。

[15] 参见邱晓丹《路遥接受史之冷热现象研究——兼论当代文学现实主义脉络的裂变与转型》，《文学评论》2021年第4期。

[16][50][53][54][56][57][59][60] 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化1978—1998》（第2版），第23页，第3页，第10页，第11页，第7—8页，第23页，第241—242页，第242页，北京大学出版社2000年版。

[17] 《中共中央关于中央政府成立后党的宣传部门工作问题的指示》（一九四九年十二月五日），参见中国社会科学院新闻研究所编《中国共产党新闻工作文件汇编》（上卷），第288页，新华出版社1980年版。

[18] 李洁非：《文艺体制与作家协会》，《小说评论》2010年第4期。

[19] 1895年12月28日，法国卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆放映了《工厂大门》等无声短片。后来，这一天被各国公认为电影诞生的日子。卢米埃尔兄弟亦被称为“现代电影之父”。

[20] 中国影史上的代际划分是在1980年代“第五代”的概念产生之后，再前溯与后续而成的。影史一般将1931年九一八事变前活跃于影坛的艺术家称为“第一代”；九一八以后至1949年前的称为“第二代”。参见潘天强《中国电影史的代际问题》，《文艺研究》2009年第12期。

[21] 文化部电影事业管理局：《三十五年来中国电影》，中国电影家协会电影史研究部编：《中华人民共和国电影事业三十五年（1949—1984）》，第3页，中国电影出版社

1985年版。

[22][23]沈芸:《中国电影产业史》,第192页,第193页,中国电影出版社2005年版。

[24]《1949—1966故事片编目》,参见罗艺军编《中国新文艺大系(1949—1966)电影集》(下卷),第669—683页,中国文联出版公司1989年版。

[25]潘天强:《中国电影的代际问题》,《文艺研究》2009年第12期。

[26]阳雨:《文学:失却轰动效应以后》,《文艺报》1988年1月30日。

[28]张颐武:《王朔与电影——一个时代精神史的侧影》,《电影艺术》2011年第3期。

[29]陶东风:《从精英化到去精英化——新时期文学三十年扫描》,《首都师范大学学报(社会科学版)》2014年第1期。

[30]葛红兵:《别忘了,王朔只有一个——与王彬彬的王朔批判商榷》,《粤海风》2000年第6期。

[32][43][44][45]王朔:《我看王朔》,参见葛红兵、朱立冬编《王朔研究资料》,第89页,第93页,第91页,第93页,天津人民出版社2005年版。下同。

[33][35][37]王朔:《我看大众文化港台文化及其他》,第150页,第151页,第152页,参见王朔《知道分子》,北京十月文艺出版社2016年版。

[34]王朔:《〈王朔文集〉自序》,参见《王朔研究资料》,第93页、第48页。

[36]刘心武:《“大院”里的孩子们》,《读书》1995年第3期。

[38]王朔:《我是王朔》,第21页,国际文化出版公司1992年版。

[41]路遥:《在茅盾文学奖颁奖仪式上的致词》,参见《路遥文集》(第二卷),第374页,陕西人民出版社1993年版。

[42]这些均为路遥评价史中的热门标签。参见王西平《路遥小说中的道德意识》,《人文杂志》1997年1期;胡辉杰《路遥:德性的坚守及其偏至——以〈平凡的世界〉为中心》,《理论与创作》2004年第2期;黄建国《沉郁、雄浑、壮丽的崇高感——路遥小说的美学风格》,《小说评论》2005年第2期;李建军《去吧,摩西;来吧,西西弗——论孙少平》,《文艺争鸣》2021年第8期;等等。

[46]洪子诚:《中国当代文学史》(修订版),第351页,北京大学出版社2007年版。

[47]中华人民共和国财政部办公室编:《一九七九年财政规章制度选编》(下),第1页,中国财政经济出版社1981

年版。

[48]尹鸿、凌燕:《新中国电影史:1949—2000》,第142—143页,湖南美术出版社2002年版。

[49]戴锦华:《历史叙事与话语:十七年历史题材影片二题》,《北京电影学院学报》1991年第2期。

[51][52]程天赐:《吴天明谈〈人生〉》,《电影评介》1984年第9期。

[55]黄健中:《“第四代”已经结束》,《电影艺术》1990年第3期。

[58]陈旭光:《“影像的中国”:第五代、第六代导演比较论》,《文艺研究》2006年第12期。

[61]参见肖慢《“娱乐片”与娱乐性》,《电影新作》1985年第5期;小坎《娱乐片也应有艺术性》,《电影艺术》1985年10月;李陀等《对话:娱乐片》,《当代电影》1987年第1期;宋崇等《对话:娱乐片》,《当代电影》1987年第2期;陈怀皑等《对话:娱乐片》,《当代电影》1987年第3期。

[62][65]章为:《中国当代娱乐片研讨会述评》,《当代电影》1989年第1期。

[63]陈昊苏:《关于娱乐片主体论及其他》,《电影通讯》1989年第3期。

[64]《中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见》(一九八九年二月十七日),《人民日报》1989年3月11日。

[66]周扬:《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺——一九七九年十一月一日在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,《人民日报》1979年11月20日。

[67]邓小平:《目前的形势和任务》(1980年1月16日),《邓小平文选》(第二卷),第250页,人民出版社1994年版。

[68]李少白编:《中国电影史》,第216页,高等教育出版社2006年版。

[69]参见邵牧君《中国当代娱乐片问题驳议》,《当代电影》1989年第2期;贾磊磊《皈依与禁忌:娱乐片的双重抉择》,《当代电影》1989年第2期。

[70]王朔:《身后一片废墟》,见《无知者无畏》,第103页,春风文艺出版社2000年版。

[71]参见李天《王安忆等与王朔公司签约》,《新民晚报》1994年9月19日。

[作者单位:浙江工业大学人文学院]

责任编辑:刘艳